

Claudia Lamberti

La città degli espressionisti: scenografie cinematografiche¹

Gli architetti espressionisti al cinema

Il film espressionista aveva l'obiettivo di essere un'opera d'arte totale, coinvolgendo tutte le arti e attingendo particolarmente ad altre forme di spettacolo tramite la scenografia. Per questo motivo Lotte H. Eisner sottolineò, nel suo fondamentale testo monografico² sul cinema tedesco, il debito del cinema espressionista nei confronti di Max Reinhardt e del mondo teatrale, a partire dall'uso di irrealistici fondali dipinti fino all'impiego delle illuminazioni dal basso, che evidenziavano il rilievo di contorni e nervature, o di lato, che enfatizzavano le ombre. Anche per varie rappresentazioni drammatiche si presentava sovente la necessità di un'ambientazione urbana, e maestri in questo furono ad esempio Ludwig Sievert o Otto Reigbert.

Di solito nelle recensioni viene data importanza a regista e attori, ma in realtà, in un film, è fondamentale il ruolo delle scenografie. Costosamente concepite e realizzate da un esercito di scenografi e maestranze, sono esse stesse protagoniste, seppure alcuni spazi compaiano solo per brevi momenti e siano perfino esposti ad un'osservazione distratta e superficiale da parte dello spettatore.

Notevole fu certamente l'importanza di architetti e scenarchitetti a definire la qualità di un film, ma ciò non era sufficiente. Rudolf Kurtz sottolineava già nel

1926 in *Expressionismus und Film* che “il film espressionista è un organismo altamente elaborato, che rappresenta una particolare messa in forma della realtà. Questa forma non si può conseguire incorporando architetture espressioniste o modalità espressive di recitazione in un film fatto in un modo qualsiasi. Il film espressionista è, al contrario, il risultato di un’attività formativa omogenea, che concerne in modo uniforme tutte le componenti filmiche e le trasforma secondo la sua logica”³.

In questa sede ci occuperemo principalmente delle architetture di scena, ma non si dovrà mai perdere d’occhio tutta la serie di elementi connessi tra loro che contribuiscono a produrre un film riuscito ed in particolare l’immagine della città sede del film, i cui tratti non sono solo quelli creati dagli scenografi, ma emergono grazie all’impiego delle luci, del montaggio, al ruolo delle partiture delle musiche di accompagnamento, alla recitazione degli attori. Nelle schede relative alle pellicole analizzate in particolare, si daranno quindi notizie basilari su questi altri aspetti, limitandoci a ciò che concerne eminentemente la resa dell’atmosfera della città.

Al posto di grandi protagonisti di storie individuali, il cinema espressionista spesso propone come personaggio la città in sé, più o meno esplicitamente, e segna la crisi della visione antropocentrica e individualista, evidenziando temi come l’alienazione del singolo, la formalizzazione della vita urbana, l’impersonalità della metropoli.

Il cinema non viene concepito come uno strumento per descrivere passivamente la realtà urbana, ma è ritenuto utile ad analizzarla creativamente, sia dando valore

all'esperienza psicologico-percettiva personale, originale, di chi detiene il punto di vista, sia andando a stimolare una ricezione emotiva forte nello spettatore.

Inoltre, quando si costruisce in studio lo scenario in film fortemente "irrealistici", è evidente che l'ambiente esterno, l'immagine della città, rispecchia lo stato psichico dei personaggi. Addirittura gli oggetti possono essere di dimensioni più o meno grandi, enormi o piccolissimi, a seconda dell'importanza che un protagonista del film attribuisce loro, mai di dimensioni realistiche.

Il cinema espressionista manifesta apertamente la sfiducia nella razionalità e il superamento della mera osservazione del reale, per andare oltre la superficie delle cose e dei personaggi ed immergersi nel regno dello spirituale, della fantasia, del sogno, degli stati mentali. La visione soggettiva si impone sulla realtà empirica.

L'architettura di scena ha un suo preciso significato, ogni elemento è comunicativo e serve a creare l'atmosfera del film, rendendola uno "spazio emozionale fatto di mura, luce e ombra"⁴, particolarmente adatto a rappresentare il mondo interiore dei protagonisti del film e a toccare quello dello spettatore.

Nei film della fine degli anni Dieci e dell'inizio dei Venti, compaiono spesso città cariche di deformazioni (rappresentate nell'architettura stessa), a dare un senso di pericolo e angoscia. Film dell'orrore come *Nosferatu* di Murnau (1922) risentono della temperie culturale espressionista, essendo spesso ambientati in cittadine minacciose e inquietanti: "questi timpani distorti e facciate bianche implicavano che le città erano luoghi disumani e anonimi nei quali avvenivano eventi inusuali e che in qualche modo mettevano a rischio l'innocente"⁵.

La pericolosità dell'ambiente urbano si evince anche da alcuni dei temi prevalenti nei film dell'epoca: la città è spesso il luogo della tentazione lussuriosa,

dove la donna seduce e distrugge l'uomo, oppure il luogo della pazzia o degli impulsi incontrollati. Attraverso queste pellicole, così come nelle altre manifestazioni artistiche espressioniste, il pubblico vedeva e riviveva i propri incubi, timori, fascinazioni e sentimenti alterni nei confronti della metropoli, forse anche con effetto catartico.

Nelle scenografie del cinema tedesco degli anni Venti si susseguirono dapprima fondali dipinti, poi vere e proprie costruzioni tridimensionali in studio, infine anche riprese di città e architetture dal vero.

Il cinema è un fenomeno metropolitano sotto vari aspetti, in Germania si concentra prevalentemente nella città di Berlino, come argomento della rappresentazione, come luogo della realizzazione dei film, con gli studi delle maggiori compagnie cinematografiche, e come sede delle prime proiezioni nelle più famose sale e cineteatri. Tuttavia, nella vasta produzione filmica degli anni Venti-Trenta, si deve sottolineare la presenza sia di città reali sia di città fantastiche: lo spazio in cui si svolgono i film espressionisti non è un semplice sfondo, ma l'immagine o l'utopia⁶ urbana del momento. Se nel cinema espressionista si raffigura spesso una città tetra, tentacolare, insidiosa, temibile, d'altro canto nei percorsi paralleli del cinema tedesco di quegli anni se ne presentano i moderni fasti, la bella vitalità, il dinamismo.

In ogni caso, il cinema fu la terra vergine nella quale fondare liberamente nuove città, il foglio in cui rappresentare l'angosciante immagine interiore dell'ambiente urbano o addirittura, secondo Taut, un mezzo per valutare meglio le architetture esistenti⁷.

Non è semplice definire il rapporto tra architettura e scenografia espressionista. I protagonisti stessi e i critici ne hanno concezioni diverse, dovute all'inclusività o alla restrizione del concetto di architettura.

Si tratta tuttavia di stabilire, caso per caso, quanto e quando l'architettura di scena sia esplicitazione di ideali irraggiungibili nella realtà cittadina dell'epoca, e quindi costituisca una proposta per il futuro, legata a utopie urbane, o se invece essa sia frutto della percezione di tale realtà, rielaborazione di un presente o di un passato architettonico in cui per lo più si proietta la visione soggettiva dei protagonisti del film.

Walter Reimann, non si definì "architetto di scena" e non ritenne di poter definire come architetture i set cinematografici, sottolineando che un film ha bisogno di uno spazio costruito con materiali tangibili, ma la sua realizzazione non ha niente a che vedere con la naturalezza: "il film, l'arte dell'illusione "ottica", ha bisogno dell'utopia. Necessita di un set che sia uno spazio utopico, che simuli l'atmosfera di un luogo per l'immaginazione"⁸.

Sul modello delle scene dipinte di *Il gabinetto del Dr. Caligari*, al quale aveva partecipato lo stesso Reimann, assieme a Röhrig e Warm, si girò nel 1920 *Genuine* di Robert Wiene, la cui scenografia fu affidata al pittore Cesar Klein. Il medesimo regista proseguì nel 1923, con *Raskolnikow*, nella creazione di film dalle architetture angolose, sconnesse, irreali, realizzate dal russo Andrej Andrejew.

Tutti i volumi poliedrici e le strutture dell'architettura espressionista si ritrovano in scenografie come queste. In alcuni film, ad esempio *Algol* o *Metropolis*, si ha la compresenza di correnti diverse: nel primo caso, Jugendstil ed

espressionismo, nel secondo, espressionismo e elementi vicini al linguaggio di esponenti del Bauhaus. Non sempre gli architetti di scena dettero prova della stessa perizia e qualità nelle loro varie opere: Otto Hunt decadde in ciò che si può definire un manierismo espressionista nella realizzazione del nightclub del film di Fritz Lang *Dr. Mabuse il giocatore* (1922), esasperando motivi geometrico-cristallini e forme triangolari.

Oltre che come forma, il cristallo, o meglio, il vetro, come materiale, riscuoterà grande successo nelle “città del cinema” tedesco degli anni Venti, aderendo alle proposte mendelsohniane di un’architettura moderna in cemento e vetro (*Aurora* e *Metropolis* ne danno testimonianza). Il gigantismo cristallino dei grattacieli del film di Lang si sposa con le teorie architettoniche contemporanee.

Il movimento espressionista ha dato al cinema tedesco un contributo significativo sia in termini di tematiche che di scenografia di qualità.

Per i set urbani, oltre ai già citati pittori-scenografi di *Il gabinetto del Dr. Caligari*, esponenti di *Der Sturm*, si ricorderà la partecipazione diretta del professionista Hans Poelzig alla progettazione della città di Praga in *Il Golem*, la cui immagine goticheggiante è perfettamente in linea con la rievocazione romantica ed espressionista delle atmosfere del medioevo nord-europeo.

E quando a realizzare città per il cinema non sono esponenti “ufficialmente riconosciuti” nell’avanguardia espressionista, sono comunque evidenti, nella produzione tedesca degli anni Venti e Trenta, gli influssi di una concezione, nel caso si tratti di città inesistenti, o i modi di una rappresentazione, nel caso si tratti di città reali, riconducibile all’espressionismo.

Più che un movimento delimitato storicamente e geograficamente, l’espressionismo cinematografico è innanzitutto un modo di intendere il mondo interiore ed esteriore dell’uomo e di realizzare di conseguenza il film. Molti registi e scenografi tedeschi, ascritti dalla critica ad altre correnti o categorie, ripropongono le idee e gli stilemi espressionisti e, per ciò che strettamente ci riguarda, sono influenzati da tali concezioni nel creare atmosfere e ambienti urbani, mostrando la debolezza delle posizioni di coloro che intendessero la storia dell’arte come una successione lineare di episodi, movimenti, autori e stili.

Si dovrà sin d’ora sottolineare che se gli architetti hanno contribuito notevolmente alle realizzazioni cinematografiche, visto che per l’industria del tempo era difficoltoso effettuare riprese in esterno, il cinema dette solo un parziale contributo all’architettura. Da un lato il set divenne un laboratorio obbligato ed un incentivo per l’invenzione architettonica, ma dall’altro non si possono interpretare le costruzioni effimere per i set come una prova generale di eventuali costruzioni. Se nel rinascimento e nel barocco gli apparati scenografici per feste e celebrazioni costituivano a volte il passo intermedio tra un disegno e una vera edificazione, le architetture cinematografiche espressioniste vissero esclusivamente sul grande schermo.

Il gabinetto del Dr. Caligari

Il gabinetto del Dr. Caligari, fu girato da Robert Wiene. La sceneggiatura si deve a Carl Mayer, basatosi su uno scritto del praghese Hans Janowitz. Il produttore Erich Pommer vi aggiunse il finale e il prologo, inquadrando la storia come il racconto di un folle e non come un reale accadimento. La figura del dottor Caligari, manovratore di un sonnambulo per compiere degli assassini, avrebbe dovuto rappresentare il potere che rende suoi inconsapevoli strumenti di morte gli altri uomini. Ciò era particolarmente sovversivo per una pellicola del 1919-1920, l'immediato dopoguerra, ma tramite quelle aggiunte essa venne così trasformata in un film commerciale, adatto a un pubblico generico e fiducioso nella positività del sistema. Il personaggio narratore subì l'allora diffuso trattamento di dichiarare pazzo un testimone molesto e di relegarlo in un manicomio. Si ha quindi un sovvertimento dei punti di vista: da storia di un mostro a racconto di un folle. Nonostante questo, l'impoverito ma persistente carattere di denuncia del film indusse il regime nazista a proibirne la proiezione, costringendo i realizzatori ad emigrare negli USA.

Il gabinetto del Dr. Caligari è un film a soggetto diviso in sei atti, come recitano i titoli di testa.

Nella cittadina tedesca di Holstenwall si tiene una fiera, alla quale il dottor Caligari esibisce il sonnambulo Cesare, suo assistito, in grado di operare dei fenomeni di premonizione medianica ed eseguire il suo volere, compresi degli omicidi e il tentativo di rapimento di una ragazza. La polizia smaschera le responsabilità di Caligari, che, approfittando di un attimo di distrazione degli

inquirenti, fugge, inseguito dallo spasimante della ragazza. Egli lo raggiunge presso una clinica psichiatrica e, osservando il direttore della casa di cura, riconosce in lui il dottor Caligari. Un'indagine notturna nello studio del direttore fa rinvenire un diario del medico con le valutazioni su Cesare e la sua constatazione che tale paziente gli avrebbe permesso di compiere tali efferate azioni. Inchiodato alle sue responsabilità, il direttore si ribella ai suoi accusatori e viene neutralizzato con la camicia di forza. A questo punto siamo ricondotti fuori da un lungo flashback per apprendere che tutti i protagonisti della vicenda sono degenti dell'ospedale psichiatrico, che il narratore è un malato di mente e che la storia è soltanto una sua invenzione, un'allucinazione in cui il dottor Caligari assume le sembianze del responsabile dell'istituto medico. Il primario, aggredito in cortile dal giovane, dice di aver finalmente capito la malattia del degente e di poterlo adesso curare, lasciandoci comunque col dubbio di quale sia la verità delle cose. L'intersecazione dei livelli di realtà rende il film molto moderno nella sua tematica.

Sembra che l'unica verità possibile sia quella soggettiva, distorta dalla personale percezione. Le ambientazioni e i paesaggi urbani, tutti costruiti in studio, risultano notevolmente irrealistici e onirici, di chiara ascendenza pittorica. Proprio a pittori e architetti di scena appartenenti a *Der Sturm* fu affidata la realizzazione delle scenografi, pensando il film in termini di disegni viventi intessuti di un sapore allucinatorio. Walter Reimann, Walter Röhrig, Hermann Warm, già scenografi in teatro, dettero un carattere espressionistico alla loro opera, rendendo visibili il caos, il delirio, la tensione, la presenza inquietante dell'inconscio nelle profondità dell'animo umano.

La forza figurativa delle scenografie, con prospettive alterate, linee oblique, oggetti graficamente deformati, unita alla suggestiva illuminazione, al rapporto tra luci e ombre (prevalentemente dipinte) e alla intensa e stilizzata recitazione degli attori fecero de *Il gabinetto del Dr. Caligari* il manifesto del film espressionista, destinato ad esercitare tanta influenza sulla storia del cinema da inaugurare un genere definito col termine *caligarismo*.

La costruzione di Holstenwall, località inventata, è quella di una cittadina del nord della Germania, dalle case spigolose e i muri obliqui, coperti da enigmatici graffiti, caratteristiche qui esaltate secondo l'immaginario onirico espressionista. C'è da chiedersi se implicitamente l'arte e l'architettura espressionista non siano in questo modo presentate solo come visioni di insani di mente.

Il Golem

Il Golem, dell'attore e regista Paul Wegener, è tratto dall'omonimo romanzo di Gustav Meyrink, pubblicato nel 1915. Wegener, che vi interpretò il ruolo dell'automa, girò questa pellicola nel 1920, ma già in precedenza aveva realizzato due lavori sul medesimo tema. Il film del 1920, girato assieme a Carl Boese, e sceneggiato con Heinrik Galeen, condivideva poco in termini di trama col libro di Meyrink, avendo Wegener creato e accentuato in esso un insolito connubio di misticismo ebraico e slancio espressionistico.

Il termine "Golem" deriva dall'ebraico *gelem* che significa "materia grezza", o "embrione". Esso figura nella Bibbia per indicare la materia non plasmata, come Adamo prima che gli fosse infusa la vita dal soffio di Dio.

L'espressione è presente nei libri fondamentali della mistica ebraica, lo Zohar (Il libro dello splendore) del XIII secolo, e il Sefer Yetzirah (Il libro della creazione). Secondo tali insegnamenti, il Golem prendeva vita aggiungendo ad esso, scritte in fronte o su un foglio come nel film, la parola "verità", (in ebraico אמת [emet]). Cancellando dalla frase una delle lettere, la aleph, la parola che restava significava "morte" (in ebraico מת [met]) e il Golem diventava inerte.

Secondo la leggenda, chi possedeva queste arti magiche era in grado di plasmare un gigante di argilla forte e ubbidiente, ma incapace di pensare, di parlare e di provare qualsiasi tipo di emozione perché privo di un'anima. Il Golem poteva essere usato come servo, impiegato per svolgere lavori pesanti, e come difensore del popolo ebraico dai suoi persecutori.

Tra il XVII e il XVIII secolo, la leggenda attecchì e si sviluppò negli ambienti delle comunità ebraiche polacche.

La vicenda del film di Wegener si ispira in parte alla versione tedesco-boema dell'antica leggenda ebraica. Il film ha uno scenario urbano particolare, l'ambientazione infatti si colloca nella Praga ebraica del XVI secolo. Chiamato da Wegener, Poelzig, che condivideva un interesse per il misterioso e il fantastico, accettò il lavoro di architetto di scena, instaurando una feconda collaborazione.

Con la moglie, la scultrice Marlene Moeschke, Poelzig progettò⁹ un'intera città per la produzione di Wegener. Il regista non voleva semplicemente un tipico borgo medievale, ma edifici, strade e interni che corrispondessero formalmente all'atmosfera di mistero e soprannaturale che è alla base del film. Poelzig creò uno spazio tridimensionale, un concetto estraneo al cinema fino a quel momento, visto

che si usavano prevalentemente fondali dipinti. Poelzig insistette su un senso verticale e piramidale delle architetture, con forme triangolari spesso ritorte e alterate. Su tali scenografie, che esprimevano chiaramente il tono della storia e ne erano l'accompagnamento, si stratificavano sapientemente luce e ombra.

Si dibatte se e quanto siano riconducibili all'espressionismo, alcuni critici si esprimono a favore, riconoscendovi una certa stilizzazione e distorsione, altri, paragonandole a quelle de *Il gabinetto del Dr. Caligari*, sostengono si tratti di un'architettura più realistica. Innegabilmente il film possiede immagini riconducibili al movimento tedesco: le scene sono protagoniste al pari dei personaggi, spesso si nota la loro artificialità, si usa la luce per ottenere particolari effetti chiaroscurali, le riprese sono fatte da particolari angolazioni che deformano la realtà secondo lo sguardo creativo dell'autore. Se la fotografia di Karl Freund non è del tutto tenebrosa o angosciante, ma più morbida e meno carica distinguendosi dagli stilemi di altri film espressionisti e se l'architettura di Hans Poelzig ha un suo fascino naïf e vernacolare, le tematiche legate all'occultismo, la recitazione gestuale di Wegener, il riferimento nelle scene al medioevo gotico sono perfettamente in linea con gli interessi dell'avanguardia tedesca. A proposito di quest'ultimo aspetto, Kurtz annota: "La città del Golem di Poelzig non ha nulla dell'aspetto di un centro abitato medievale e tutto di un sogno gotico: la distribuzione delle masse concretizza una consapevolezza architettonica saldamente determinata dalla tensione energetica e dalla connessione, le forti linee dei muri proseguono in torri dalle vigorose armonie ritmiche, la ripidità delle superfici, le ardite curve dei tracciati, la caduta e la salita delle linee realizzano un'architettura ritmicamente sentita"¹⁰.

Alcune immagini del film rispecchiano la descrizione di Praga scritta da Meyrink nel suo romanzo, Poelzig raffigura effettivamente case “accovacciate l’una di fianco all’altra [...], addossate senza criterio [...], fuori squadra con fronte rientrante [...], sporgente come un dente canino”¹¹.

Aurora

Sunrise: a song of two humans (Aurora) del 1927 fu la prima opera americana di Friedrich Wilhelm Murnau, con sceneggiatura di Carl Meyer e scenografia di Rochus Gliese.

Aurora è incentrato sulla consueta antitesi tra l’ambiente positivo della campagna e la negatività della città, ma rovesciandola completamente. Il film, dall’esordio drammatico, diventa quasi una commedia in città, per poi ridiventare tragico al ritorno in campagna.

Murnau coinvolge lo spettatore in un climax emotivo che, dalla tensione tragica suscitata da un possibile omicidio, raggiunge la spensieratezza di una coppia felice in gita in città, con alcune trovate da commedia, per terminare con un passaggio drammatico che si risolve in un esito positivo. *Aurora* si segnala anche per la notevole prova di recitazione fornita dagli attori, in grado di affrontare nel medesimo film momenti tragici e comici.

In principio, nell’idilliaca campagna, il giovane e probo contadino¹², sposato, è tentato e corrotto dall’ammaliatrice donna di città arrivata là per le vacanze. La passione divampa al punto di farsi turbare così in profondità, per questo amore folle e distruttivo, da tentare di eliminare la legittima consorte annegandola. Il

contadino però si blocca nel suo proposito all'ultimo momento. La moglie, terrorizzata, sale su un tram che la porta in città, dove, raggiunta dal marito, accetta di fidarsi di nuovo di lui. Decidono quindi di intrattenersi in attività piacevoli in centro, andando dal barbiere, da un fotografo ed al luna park. La città, gigantesca, tentacolare e spaventosa a prima vista, si dimostra come luogo della gioia e della riconciliazione di coppia, riavvicinatasi dopo la minaccia intercorsa. Al ritorno a casa in barca, una tempesta sorprende i due sposi, e si teme per la vita della moglie. La sorte sembra voler compiere ciò che l'uomo non ha realizzato. La donna di città crede invece che egli abbia commesso il delitto e si ripresenta al contadino, ma viene respinta con decisione, mentre apprendiamo che la moglie si è salvata e l'alba segna l'inizio di una nuova vita per la coppia.

La trama è classica, universale e intessuta di moralismo: una lotta tra bene e male nel campo dell'amore, con lo sfondo della dicotomia campagna e città. All'inizio del film si afferma proprio: "La storia è così comune che la si potrebbe ascoltare in ogni luogo, narrata da chiunque, oggi come allora".

La campagna e la città non sono come di consuetudine il bene e il male assoluto: l'ambiente agreste non si identifica esclusivamente con tranquillità, purezza, serenità, ma può anche essere uno spazio di morte (la tempesta sul lago); la città non incarna solo disvalori, tentazioni, caos, ma è anche il luogo positivo di incontro, dialogo, divertimento. Forse è proprio il fascino della metropoli che riaccende la passione ormai spenta di moglie e marito. Il viaggio verso la città è l'inizio di una nuova vita di coppia, il tram è un mezzo per valicare non solo distanze chilometriche ma relazionali e psicologiche. Murnau riavvicina bene e

male come aspetti indissolubili della vita: un matrimonio rinvigorito rinasce dopo un tentato uxoricidio.

Il sottotitolo *a song of two humans* fa riferimento ad una forma musicale, così come il precedente *Nosferatu* di Murnau era *eine Symphonie des Grauens*.

In stretto legame con le teorie di Kandinsky sulle analogie tra musica e arti figurative, anche il regista prospetta per un'opera d'arte totale come un film una lettura delle immagini e dei personaggi da parte dello spettatore attraverso i concetti di ritmo, leitmotiv, ritornello etc.

Della “sinfonia di città”, genere diffuso nel cinema europeo di quegli anni, con il montaggio che evoca il dinamismo della metropoli, *Aurora* assorbe qualche carattere nelle sequenze urbane, dove il mondo del lunapark assurge a simbolo del caos cittadino e le vedute del paesaggio urbano dal tram sono identificabili con lo sguardo dei personaggi. La macchina da presa, sfruttata in tutta la sua mobilità, qui diventa l'occhio dell'abitante rurale che si meraviglia davanti ad una realtà nuova, la città moderna.

Essa è ricostruita in studio, con grande dispendio di tecnologia e mezzi scenografici.

Su un'opera debitrice degli strumenti economici e tecnici americani si proietta la tensione dell'espressionismo tedesco, rinvenibile nella recitazione degli attori, nel senso d'angoscia e di tragedia imminente, nelle atmosfere rarefatte dell'alba e cupe della notte, nella prospettiva forzata di alcune inquadrature, nel montaggio, nelle sovrimpressioni che rivelano le visioni della mente dei personaggi, nell'impiego delle luci e delle ombre, nella fotografia (per la quale Charles Rosher e Karl Struss ricevettero l'Oscar).

Berlino, Sinfonia di una grande città

Walter Ruttmann girò nel 1927 *Berlino, Sinfonia di una grande città*.

Il film, concepito da Ruttmann con la collaborazione di Karl Freund su soggetto di Carl Meyer, e con l'ausilio degli operatori Reimar Kuntze e Erich Kettelhut, è sostenuto dalla musica di Edmund Meisel, con un perfetto sincronismo tra le immagini e i brani. Essi furono concepiti come trascrizione dell'andamento e della melodia di ogni avvenimento, è un'opera costruita secondo principi ritmico-musicali. Il compositore interpretò le sequenze del film come motivi e temi musicali: "Accordi in quarto di tono della città addormentata", "Fuga del traffico", "Segnali musicali delle insegne luminose", "Crescendo di tutti i rumori della città in uno sviluppo contrappuntistico dei temi principali verso la fermata finale". Alla prima mondiale, tenutasi a Berlino il 23 settembre 1927, il film fu proiettato con il commento musicale di un'orchestra composta di settantacinque strumentisti, posti in mezzo agli spettatori in ogni zona del teatro.

Berlino, Sinfonia di una grande città è un film “documentario” che si concentra sulla rappresentazione della vita metropolitana, senza propositi turistici né intenti sociali; non vi è inserita una storia, una trama, una morale più elaborata, si riprendono scene di vita quotidiana per fornire una “sinfonia della città”. La parte di protagonista è affidata a Berlino, non ci sono attori professionisti, ma la folla urbana. La Fox Europa, produttrice di quest'opera, guardò con interesse alla proposta di Ruttmann perché, negli anni Venti, Berlino risultava tra le più interessanti e dinamiche città del mondo, poteva essere assieme argomento e

attrice del film. Senza ricostruzioni in studio, senza scenografie, senza luci artificiali, il regista ritrae quasi di nascosto la vita della metropoli, perché nessuno dei soggetti deve notarlo e quindi mettersi coscientemente in posa a recitare. Egli assume il ruolo di *flâneur* immerso negli spazi urbani, registrando i suoi incontri come un passante urtato da altri frettolosi concittadini. Ruttmann cattura l'essenza vitalistica, il cuore di una grande città, rappresentandola come un essere vivente in un film che ancora oggi affascina per la sua modernità.

Implicitamente emerge tuttavia anche il tema espressionista della solitudine dell'individuo nel caos urbano e dell'impersonalità della metropoli, specie nelle sequenze in cui vengono presentate masse di cittadini in movimento, descritte per analogie (ad esempio tra folle e armenti), o insistendo sul tema delle gambe (l'inarrestabile e alienante marcia del progresso). La città, opera dell'uomo, non è più a sua misura.

Di questa creatura in perpetua evoluzione Ruttmann propone una serie di "visioni simultanee", molteplici e dinamiche, in una composizione equilibrata di suggestioni futuriste e di animazione astratta, di ritratti della città moderna e pure visioni geometriche, montate secondo il modello di una sinfonia visiva.

Il film si inserisce nell'evoluzione della produzione tedesca degli anni Venti e Trenta, nel suo cammino dal film astratto al film concreto, come dimostrato dalla prima sequenza di *Berlino, Sinfonia di una grande città*, in cui il regista abbandona le pure forme ornamentali in movimento per riprendere, in una successione drammatica, scene di vita quotidiana e fornire la sinfonia della metropoli.

L'affermazione di una vicinanza tra questa “sinfonia di città” e il cinema espressionista è rafforzata da Ulrich Gregor: “Per quanto paradossale possa apparire, *Berlin, die Symphonie einer Großstadt* merita in qualche modo la qualifica di film espressionista nel senso che non mostra la realtà ma una visione interiore e che trasforma questa medesima realtà perché concordi con l'immaginario”¹³.

La realtà colta dalla macchina da presa viene, durante il montaggio, disgregata e riassemblata in fotogrammi di quotidianità che creano una sinfonia visiva vicina agli esperimenti del cinema astratto, pur ritraendo soggetti concreti rinvenuti nella vita urbana. Il ritmo incalzante delle immagini stimola pensieri e crea associazioni, ma, nonostante il dinamismo della pellicola, allo spettatore è data la possibilità di scoprire infiniti dettagli del mondo urbano che Ruttmann offre con precisa accuratezza d'osservazione.

Berlin, die Symphonie einer Großstadt presenta la città di Berlino dalla calma dell'alba all'attività e al divertimento febbrile della sera. Il risveglio della città segue il ritmo degli ingranaggi industriali, tutto è in movimento: uomini e macchine. Nella pausa meridiana la città sembra placarsi, ci sono scene di serena navigazione in barca, ci si siede per pranzare sul muretto e in strada con dei panini e, chi se lo concede, al ristorante. Il senso di alienazione tuttavia non scompare: la popolazione si ciba come gli animali, presentati in un montaggio alternato. Col tramonto chiudono le attività e si intraprende il viaggio a ritroso: si torna a casa nei bui quartieri popolari, mentre le luci della città cominciano a sfavillare. Ha inizio la rivelazione dello spirito notturno di Berlino, un'altra vita febbrile,

convulsa e frenetica, fino all'alba, quando il ciclo della giornata metropolitana si conclude per tornare poi a ripetersi.

Diversi quartieri vengono messi in relazione alla stessa ora, formando un caleidoscopio di scene urbane, una sinfonia di immagini ben oltre la riproduzione fotografica di una metropoli. La pellicola di Ruttmann presenta ed enfatizza in particolare il ruolo dei nuovi mezzi di trasporto, ripresi compiacendosi della loro bellezza meccanica. Si descrivono l'attività intensa dei lavoratori e le grandi concentrazioni di folle: la città di inizio secolo che il film ci presenta è la metropoli dei grandi numeri. L'occhio della telecamera insiste su strade, ponti e sugli alti palazzi, esaltando le opere d'ingegneria. Un'attenzione particolare è dedicata anche alle insegne luminose dei locali, novità che rendeva ancora più vitale la notte berlinese e costituiva una delle componenti spettacolari della vita urbana che affascinavano i contemporanei.

Metropolis

Fritz Lang girò nel 1926 *Metropolis*¹⁴, tratto da una sceneggiatura del romanzo omonimo della moglie Thea von Harbou, ambientandolo esattamente cento anni dopo l'anno di produzione del film. Fu proiettato nel 1927.

Lang affermò più volte di aver tratto l'idea e l'ispirazione da una sua visita a New York, ma se il regista ha tratto dai grattacieli americani una forte suggestione visiva e quindi l'ispirazione sulla composizione della città nel film, documenti dell'UFA testimoniano che l'opera era prevista fra le future realizzazioni della casa già prima del viaggio in America di Lang nel 1924.

Il film, diviso come un'opera lirica in “Prologo”, “Intermezzo” e “Furioso”, è ambientato nel 2026, nell'avveniristica città di Metropolis in cui il divario sociale è molto accentuato. Nei grattacieli, infatti, vivono le classi superiori, mentre nel sottosuolo sono confinati gli operai. Freder, figlio del potente industriale Fredersen, proprietario delle macchine che forniscono l'energia alla città, prende consapevolezza della situazione del mondo sottostante grazie a Maria, oratrice d'ispirazione evangelica. Freder verifica personalmente le condizioni disumane in cui sono costretti a lavorare gli operai; proprio in sua presenza ha luogo un incidente e, in preda al delirio, egli vede il macchinario esploso come una grande statua di Moloch che ingoia le sue vittime. Dopo rocambolesche vicende, una migliore intesa tra gli operai e il padrone avverrà proprio tramite Freder, rivelatosi come il mediatore profetizzato da Maria, finalmente giunto a portare pace ed armonia sociale.

In quest'opera di Lang si rileva un impiego innovativo e sapiente dei modelli architettonici in scala per la realizzazione delle scene panoramiche e dei vari livelli della città.

Le riprese furono effettuate spesso secondo il *metodo Schüfftan*¹⁵: di fronte alla cinepresa si pone uno specchio inclinato a 45°, che riflette la scena creata con modellini, senza costruire le architetture a grandezza naturale.

In una verosimile scenografia, che dipinge la città del futuro secondo le utopie futuriste e espressioniste, tra sviluppo tecnologico e problemi sociali, Lang propone una dura critica alla “inciviltà” industriale, biasimandone aspetti che rendono *Metropolis* sorprendentemente attuale.

Il film contiene sia alcune intuizioni delle scoperte scientifiche venturose (come una rotaia sospesa nel vuoto tra i grattacieli, collegamenti stradali sopraelevati, un videotelefono, la mano artificiale dello scienziato, il robot umanoide), nonché delle ardite visioni architettoniche.

Lo spazio urbano di *Metropolis* è organizzato su cinque livelli diversi, disposti lungo un asse verticale che rappresenta la distribuzione del potere: in alto i grattacieli dei potenti, poi le vie e i locali dove si svolge la vita cittadina, sotto terra la fabbrica e ancora più in basso la città operaia e, più in giù, quella dei morti, le catacombe scavate nella roccia. Nella costruzione dello spazio, coadiuvato dagli scenografi Hunte, Kettelhut e Vollbrecht, il regista rielabora elementi architettonici diversi, attribuendo loro forti significati simbolici. Gli arditi grattacieli rispecchiano la brama di potere e il voler raggiungere le stelle da parte degli uomini più ricchi, come una novella torre di Babele, mentre la semplicità delle case nella città dei lavoratori ben raffigura la loro condizione di miseria, con analogie con le caserme d'affitto berlinesi.

Lo spazio, organizzato da Lang secondo principi di simmetria, è simbolico, ogni scena è importante.

E' stato notato che la base del gong che scandisce la giornata lavorativa degli operai è simile al monumento ai minatori caduti a Weimar durante i tumulti, opera di Walter Gropius, richiamando il ruolo di vittime di molti lavoratori nella società contemporanea.

L'ambiente sotterraneo e chiuso, dominato dal movimento ripetitivo dei macchinari, presenta un mondo di alienati, gli operai sembrano macchine dall'aspetto umano da quanto eseguono ritmicamente i loro gesti in un contesto di

massificazione estrema, essi non vengono neanche identificati con espressioni o nomi. Gli uomini aderiscono alla strutturazione dello spazio in cui si trovano, integrandosi nelle architetture meccaniche fino ad identificarsi con esse.

L'edificio di Fredersen è il "cervello" di Metropolis tramite il quale si impartiscono ordini e si governa tutta la città. Se negli abissi si trova la macchina che ne garantisce il funzionamento, in alto abbiamo il luogo del controllo. Il grattacielo è quanto di più grandioso il gigantismo architettonico potesse immaginare, lo studio del magnate è smisurato, concepito e realizzato in funzione dell'effetto di supremazia che deve comunicare.

Nell'ufficio di Fredersen ci sono alcuni nastri che riportano numeri e cifre di difficile interpretazione, suggerendo allo spettatore che il potere si basa sul controllo della conoscenza. Tali bizzarri dati rimandano all'altro importante argomento del film, il lato ambiguo e oscuro della città, delineato anche attraverso elementi neogotici.

La recitazione sembra risentire delle influenze espressioniste, gli attori non recitano realisticamente, ma si muovono secondo linee, enfatizzano emozioni e tensioni, attraverso il volto e il corpo, in maniera stilizzata.

Tuttavia Lang non opera, come in lavori marcatamente espressionisti, una deformazione del visibile, ma geometrizza e formalizza la realtà per mostrare un universo che schiaccia e distrugge ogni tipo di soggettività. La razionalità, simboleggiata nel film dalle geometrie e dalla simmetria, consente un avanzamento tecnologico e uno sviluppo produttivo che diviene drammaticamente un terribile strumento di potere.

Il regista mostra i progressi della scienza come potenziale pericolo per l'umanità, soffermandosi sul legame tra modernità e nuova barbarie, tra costruzione e distruzione, tra sviluppo tecnologico e involuzione della situazione sociale, tra bellezza e orrori con cui la si paga.

Metropolis è una *summa* di numerosi temi importanti ai primi del Novecento (le tensioni sociali, la povertà delle classi operaie, la ricchezza dei grandi industriali, pregi e difetti della tecnologia, la grandiosità della città moderna) unita a argomenti sempiterni quali i conflitti generazionali o il potere redentivo della religione.

M il mostro di Dusseldorf

*M*¹⁶ fu girato da Fritz Lang avvalendosi della scenografia e costumi di Emil Hasler e Karl Vollbrecht ed uscì nelle sale cinematografiche nel 1931.

Un ignoto serial killer, che violenta e uccide bambine, semina il terrore in città. Le forze dell'ordine, sollecitate da un folla esasperata e, talvolta, pronta anche a farsi giustizia da sé, eseguono meticolose ispezioni e retate negli ambienti malavitosi, disturbando gli affari dei grandi capi criminali. Costoro, ritenendosi danneggiati per la pressione poliziesca e infamati dall'eventuale identificazione nell'opinione pubblica di un colpevole tra i "normali" ladri e truffatori, decidono di sottrarsi a certe insinuazioni organizzando una privata caccia all'uomo condotta senza farsi notare con l'aiuto dei mendicanti della città, assoldati per l'occasione.

Polizia e criminali arrivano quasi contemporaneamente alla soluzione del caso, ma questi ultimi individuano per primi il killer e per seguirlo gli segnano la giacca

con una M di gesso. Catturato, il maniaco viene processato nei bassifondi della città, in una distilleria abbandonata, al cospetto di un originale tribunale fatto di ladri, assassini e prostitute, di un giudice pluriomicida e di una difesa d'ufficio tenuta da un avvocato proveniente dagli stessi ambienti.

Il processo sta per chiudersi con un verdetto di morte, quando viene interrotto dall'arrivo della polizia. Essa arresta anche i capi del crimine locale e salva dall'esecuzione il maniaco.

Lang pone in questo film tematiche sociali e psicologiche delicate, il rapporto tra giustizia ufficiale e giustizia privata, la relazione tra responsabilità morale e malattia mentale e il giudizio conseguente, la banalità del male e il suo mistero, la liceità della pena di morte.

Inoltre Lang, allineandosi alle dottrine freudiane sulla massa e le isterie collettive, ritrae l'irrazionalità della folla cittadina, che emerge nella scena del tentativo di linciaggio ai danni di un innocente incolpato ingiustamente di essere il mostro.

Il film doveva sottotitolarsi o *Ein Mörder unter uns* (un assassino tra noi) o *Eine Stadt sucht einen Mörder* (una città cerca un assassino), poi Lang eliminò questi complementi del titolo. Significativo per la nostra analisi risulta il secondo, poiché evidenzia come, anche nelle intenzioni del regista, si dovesse dare grande enfasi all'ambientazione urbana della storia e alla destabilizzazione dell'intera città per mano di un solo individuo, nonché all'implicita affermazione che nella città risiedono pericoli inquietanti. Il film è girato a Berlino, sia in studio che in esterni, ma il sottotitolo italiano¹⁷ richiama il caso di cronaca del 1925 che lo ha ispirato, quando Peter Kürten, il “Vampiro di Düsseldorf” compì crimini efferati.

La vicenda fu sceneggiata da Thea von Harbou e dallo stesso Lang, che in questo film si avvale per la prima volta del sonoro in maniera esemplare.

La città appare come lo spazio di un doppio ordine sociale, quello della legalità e quello del crimine, per una volta alleati nello sconfiggere il pericolo pubblico. Manifesti con la taglia sul mostro e edizioni straordinarie dei giornali indicano, da parte della collettività cittadina, l'importanza di prendere coscienza del pericolo che incombe su tutti e contrastarlo cooperativamente. La vicenda narrata si avvale di un esplicito parallelo istituzione-criminalità e cittadini-mendicanti; in un continuo ribaltamento dei ruoli, a fare giustizia è prima l'organizzazione criminale, che, non avendo ostacoli pratici e morali, risulta organizzata, efficace e veloce, nella grottesca collaborazione con i barboni. D'altro canto si delineano i ritratti di una polizia assente ed inefficiente, bloccata dagli iter burocratici nell'attività investigativa, e di una massa di cittadini ormai portata all'isterismo. Il finale ristabilisce l'ordine.

La città risulta nel film come un insieme caotico di luoghi e persone, un inestricabile labirinto di strade e palazzi nel quale inseguire l'assassino, e parallelamente la mente dell'omicida può essere interpretata come un contorto dedalo di percorsi pulsionali.

I luoghi mostrati nel film (cortili, strade, uffici, negozi, vetrine) non servono solo da sfondo, ma sono ripresi cercando di suscitare inquietudine e senso di minaccia, un'atmosfera che trasmetta allo spettatore impressioni perturbanti. Lang impiega inquadrature dal basso, dall'alto e trasversali, usa la luce secondo declinazioni espressioniste e accentua il contrasto tra bianco e nero, tra luce e ombra.

L'immagine sinistra del mostro, nella prima parte del film, sarà proprio rappresentata solo dalla sua ombra, che rivela la presenza di una figura nascosta e minacciosa per la città. Le raffigurazioni degli abitanti della città sono poco caratterizzate, così come si concepiva quale soggetto anonimo il residente nella metropoli.

In questo film Lang sapientemente trasfonde la percezione espressionista della metropoli come mondo difficilmente governabile, irrazionale, pericoloso e capace di amplificare le debolezze umane.

La città nel cinema tedesco: tipologie di film

Si sintetizzano qui gli “elementi urbani” contenuti in alcuni dei principali film dell'epoca.

In *Il gabinetto del Dr. Caligari* come abbiamo visto, la località fantastica di Holstenwall, risponde con i suoi muri dipinti di linee oblique all'immaginario onirico espressionista, è la sede di un racconto di un folle.

Il Golem (1920) presenta una Praga misteriosa e costruita apparentemente in mattoni di terra per aderire pienamente ai contenuti della storia narrata.

Dall'alba a mezzanotte (1920) tratto dal dramma di Georg Kaiser, con la regia di Karlheinz Martin presenta il tema della metropoli che attira con le sue fascinosi tentazioni l'uomo provinciale. Si tratta della città di Berlino, dove egli passa un momento di euforia spendendo i soldi che ha rubato nella banca dove lavora. I set di Robert Neppach sono semplici fondali dipinti in bianco e nero.

I cosiddetti “film di strada” presentano la via come elemento unificante della trama, luogo affascinante e sinistro nel quale si svolge tutta la vicenda. Essa è “l’esca enigmatica, la seduzione voluttuosa per i poveracci che, stanchi del grigio focolare e della monotonia della loro vita, vanno alla ricerca dell’avventura, dell’evasione”¹⁸.

La strada di Karl Grune del 1923 narra di un borghese di mezza età attirato dalle caleidoscopiche immagini della città che egli osserva dal suo appartamento. Tentato dai piaceri illeciti della vita notturna in strada, viene ingannato e derubato; spaventato ritorna dalla moglie al mattino. Dopo lo slancio dionisiaco e vitalistico che avrebbe potuto trasformare la sua piatta esistenza, il protagonista si vede servire in silenzio dalla consorte i piatti riscaldati che non ha mangiato la sera precedente, segno del suo rientrare nell’ordine delle cose e chiudere così un’avventura che in questa sequenza del film sembra perfino essere stata forse solo un sogno, una visione, un desiderio della sua mente. Questo film ritrae l’intera gamma di emozioni e reazioni all’esperienza urbana, tra celebrazione e demonizzazione della grande città, presentata come spazio che riserva inaspettate meraviglie e pericolose sorprese. Se “l’eccesso, l’estasi e la trasgressione erano gli obiettivi del cinema nei primi anni [...] la metropoli era il loro set”¹⁹.

In *La strada*, girato in studio e non nelle vie di Berlino, ebbe un ruolo importante come scenarchitetto il pittore Ludwig Meidner, per la prima ed unica volta impegnato nel cinema e proprio nel disegno di scene metropolitane, uno dei suoi soggetti preferiti.

La strada senza gioia (1925) di G.W. Pabst segue il declino di una famiglia viennese del ceto medio, la strada qui raffigurata non appartiene al centro di una

grande metropoli quanto piuttosto ad un quartiere di periferia. Da un lato appaiono la miseria della popolazione e dei vecchi funzionari decaduti, dall'altro gli sfruttatori della situazione: commercianti di alimenti, speculatori, gestori della prostituzione che sfruttano le figlie delle famiglie povere.

Tragedia di prostitute di Bruno Rahn (1927) è ambientato nei sobborghi del malaffare, la strada è il luogo della lussuria e dei drammi personali.

Aurora (1927), pur avendo come protagonista anche una tentatrice donna di città, ribalta la consueta antitesi campagna-luogo idillico metropoli-luogo diabolico, mostrando come una coppia di sposi possa aggirarvisi spensierata e innamorata tra le tante attrazioni positive.

Joe May realizza nel 1929 *Asfalto*: a Berlino un vigile urbano si innamora di una ladra che ha arrestato e per colpa sua è accusato di omicidio, ma la ragazza lo scagiona, dimostrando che agiva per legittima difesa. La strada per il vigile è un luogo da regolamentare, ma egli stesso è sovrastato dalle sue tentazioni, evadendo dai codici che dovrebbe incarnare nella sua persona e nella sua condotta.

Sempre nel 1929, Leo Mittler, in *Al di là della strada* presenta le alterne vicende di mendicanti, prostitute e giovani disoccupati.

Ad un musicista ambulante è invece dedicato *Canzonetta di strada* di Lupu Pick (1931).

Numerosi film descrivono la povertà e il degrado della grande città: Gerhard Lamprecht in *Die Verrufenen* (1925) tratta della disoccupazione e della vita nei quartieri operai. *Mamma Krausens viaggia verso la felicità* di Piel Jutzi (1929) è ambientato a Berlino in un appartamento condiviso in modo promiscuo da una vedova coi figli e un uomo di dubbia onestà sposato ad una prostituta. Il figlio

maschio, disoccupato e ubriacone sperpera i pochi denari messi assieme dalla madre e si fa coinvolgere in un furto per il quale viene arrestato. La figlia si fida ad un operaio impegnato in politica e decide di lottare anch'ella per la causa del proletariato dopo il suicidio dell'anziana madre per i debiti insoluti e la vergogna per il comportamento del figlio. In tale film si evidenzia la decadenza economica e morale in una città in crisi e si presenta la realtà architettonica e sociale dei quartieri operai.

Per quanto riguarda il tema della metropoli e dei suoi meccanismi economici, *L'ultimo uomo* di Murnau (1924) ritrae la città come sistema economico e sociale dove l'individuo deve combattere per mantenere la sua posizione. Il film è architettonicamente interessante sia per le scene d'interni, sia per quelle urbane.

L'avventura di dieci marchi di Berthold Viertel (1926) narra le vicende di una banconota a Berlino, e sembra insinuare che il denaro sia l'unico legame tra le persone nella grande città.

Metropolis (1927) oltre a presentare a livello architettonico la città di domani, costruita in verticale e in vetro secondo i sogni espressionisti, ne svela a livello economico le inquietanti regole e descrive le discriminazioni sociali del capitalismo.

Molte pellicole danno risalto a luoghi simbolo della capitale tedesca. *Berlino Alexanderplatz*, di Piel Jutzi (1931), mostra questa importante piazza, sede del venditore ambulante Franz Biberkopf, che esce ed entra dalla galera non riuscendo a mantenere il proposito di svolgere solo quell'attività. Il film si segnala in questo contesto perché si dà risalto al traffico e alla vita intensa della città di Berlino.

Tali tematiche sono esaltate nelle cosiddette “sinfonie delle città”, basate su materiale documentaristico e montate come una composizione musicale, proiettate ovviamente con musica di accompagnamento. In *Berlino, sinfonia di una grande città* (1927) Ruttmann ritrae la vitalità e la densità dell’esistenza cittadina.

La grandezza, l’atmosfera caotica, l’impersonalità dei rapporti nella metropoli la rendono un ambiente in cui è facile nascondersi tra la folla senza essere notati. *M* di Fritz Lang (1931) è evocativo in generale di un’immagine della grande città vista come spazio pieno di pericoli, incontrollabile, poco fidato.

Proprio in questi ultimi due film il cinema tedesco si distingue come importante veicolo di rappresentazione di motivi fondanti della *Weltanschauung* espressionista quali il contrasto individuale/collettivo, dove lo sfondo urbano corrisponde alla dimensione del collettivo. Nel primo caso emerge il tema della solitudine della persona nel caos urbano, in una massa che non è comunità, mentre nel secondo, quando una popolazione solitamente indifferente alle relazioni sociali si unisce nel nome della difesa da un pericolo comune, si nota quanto sia facile che essa scivoli nella follia collettiva. In questo film inoltre si ribalta momentaneamente la prospettiva individuo-collettività, qui anche il comportamento di un solo soggetto conta per mettere in crisi l’intera città, sede di inquietanti e incontrollabili pericoli.

Nel cinema tedesco degli anni Venti-Trenta, la città è quindi un tema privilegiato, essendo sia il luogo in cui l’industria cinematografica si realizza e si afferma, sia lo spazio che fa da sfondo alle storie e ai drammi della modernità. Il binomio città-modernità diviene inscindibile e nei film si rappresentano sia le città presenti che quelle utopiche, sia quelle riprese dal vivo, in particolare Berlino, che

quelle create sul set. Le immagini di città presenti nel cinema muto tedesco variano tra passato, presente e futuro. Si parte da quelle irreali e collocate in un tempo passato carico di mistero e fantasmi, per arrivare a quelle tangibili e contemporanee e infine alle visioni di città del futuro. In tutti questi casi è frequente che si proiettino gli incubi e i timori dell'uomo di inizio secolo in relazione all'ambiente urbano, nel segno della sensibilità espressionista.

¹Il presente testo costituisce una sintesi estratta dal capitolo III della tesi di dottorato di Claudia Lamberti, *La città degli espressionisti: immagini e utopie urbane in Germania, 1910-1930*, discussa presso l'Università di Pisa nel giugno 2008, relatori i professori Lucia Nuti, Maria Grazia Messina, Guido Zucconi.

²L.H. Eisner, *L'écran démoniaque: les influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, Paris, Bonne, 1952. Si impiega qui la trad. it. L.H. Eisner, *Lo schermo demoniaco: le influenze di Max Reinhardt e dell'espressionismo*, Roma, Editori riuniti, 1991.

³R. Kurtz, *L'espressionismo e il film*, Milano, Longanesi, 1981, p. 116.

⁴H.D. Schaal, *Spaces of the psyche in German Expressionist film*, «Architectural Design», LII/1, 2000, p. 13.

⁵A. Sutcliffe (ed), *Metropolis 1890-1940*, London, Mansell, 1984, p. 153.

⁶Si ricorda qui il progetto di Taut nel 1920 del film *Die Galoschen des Glücks*, non realizzato.

⁷Cfr. B. Taut, *Künstlerisches Filmprogramm*. Taut parla qui della cinematografia didattica per l'insegnamento dell'arte e dell'architettura. Il documentario secondo lui può essere utile a evidenziare sia le mancanze che i pregi di un'architettura, gli effetti solo scenografici o la reale sostanza.

⁸W. Reimann, *Filmarchitektur-heute und morgen?*, «Filmtechnik und Filmindustrie», 4, 1926, pp. 64-65.

⁹L'esecuzione materiale fu condivisa con Kurt Richter.

¹⁰R. Kurtz, *L'espressionismo e il film...*, cit, p. 88.

¹¹G. Meyrink, *Il Golem*, Milano, Bompiani, 1966, p. 21.

¹² Seguendo la consuetudine del dramma espressionista, i personaggi non posseggono un nome proprio ma rappresentano simbolicamente un ruolo: l’Uomo, la Moglie, la Donna di città, un triangolo nel quale si manifesta il contrasto primario tra istinto e morale.

¹³ U. Gregor, *Le cinèma*, in E. Roters (ed), *Berlin 1910- 1933: architecture, peinture, sculpture, cinèma, théâtre*, Fribourg, Office du livre, 1982, p. 195.

¹⁴La versione integrale è andata perduta. Le copie odiernamente diffuse sono versioni ridotte, tanto che il film dura poco più della metà della pellicola originaria. Le parti mancanti, di cui resta documentazione nelle fotografie di scena, contenevano elementi significativi per il film, ad esempio la vita a Metropolis, con paesaggi urbani e architetture, e la presenza dei piccoli borghesi (la cui classe sociale è del tutto assente nella versione odierna).

¹⁵Eugen Schüfftan (1893-1977) cameraman tedesco.

¹⁶La lettera M nel titolo del film si offre alla lettura di vari connotati simbolici. Essa può significare “Mörder” = assassino, “monstrum” = straordinario (o nella versione italiana mostro), oppure “male” (nella versione francese M sta per “maudit”, maledetto) in quanto sorgente del Male, cioè il diavolo, impersonificato dall’omicida. Proprio la lettera M scritta sulle spalle del maniaco consente ai mendicanti di pedinarlo per le strade della città: il mostro, infatti, è uno dei tanti anonimi passanti.

¹⁷Il riferimento a Dusseldorf avvenne nel passaggio dall’edizione originale all’edizione italiana, ma per tutta la durata del film non si fa mai cenno a Dusseldorf, né ad altra città in particolare (quello che è dato conoscere è che si tratta di una città tedesca).

¹⁸ L.H. Eisner, *Lo schermo demoniaco...*, cit., p. 249.

¹⁹D. Neumann (ed), *Film architecture: set design from Metropolis to Blade Runner*, Munich, Prestel Verlag, 1999, p.27.